

**Victoria Eli Rodríguez**

***Sinfonía a la Cubana.***  
**Kubanische Kunstmusik**

Um das 18. Jahrhundert herum begann auf Kuba die Komposition von Musik, die auf niedergeschriebenen Partituren beruht. Seit dieser Zeit jedenfalls mehren sich die Belege für die Herausbildung von klassischer Musik bzw. Konzertmusik. Vor dem 18. Jahrhundert gab es keine derartigen Werke auf der Insel, auch keine aus Europa importierten.

Der Fall Kubas und anderer Karibikstaaten unterscheidet sich erheblich von dem einiger Gebiete auf dem amerikanischen Kontinent, in denen eine starke autochthone Wirtschafts- und Sozialstruktur bestand. Diese, die hohen Einwohnerzahlen sowie die starken Migrationswellen aus Spanien und anderen europäischen Ländern, trugen zu der Entwicklung von Machtzentren bei, von denen aus die koloniale Kontrolle ausgeübt und die aus Amerika herausgeschafften Reichtümer an das Mutterland geliefert wurden.

Die ersten Jahrhunderte der kubanischen Kolonie jedoch waren vor allem durch ihre vortreffliche Lage als Anlaufhafen in der Verbindung zwischen Spanien und den Kolonien auf dem Festland geprägt, und nicht von der Ausbeutung natürlicher Reichtümer oder durch eine produktive und kommerzielle Entwicklung. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts lässt sich ein Bevölkerungszuwachs verzeichnen, und spätestens seit der Neuordnung des Flottensystems im Jahre 1566 wandelte sich Kuba zu einer "Dienstleistungskolonie".

Nur von wenigen Musikern, die in der frühen Besiedlungszeit nach Kuba kamen, sind uns Namen bekannt. So berichtet Alejo Carpentier von einem Sänger namens Porras und einem Lautenspieler, der Alonso Morón hieß. Beide hielten sich im 16. Jahrhundert in Bayamo auf.<sup>1</sup> Der Chronist Bernal Díaz del Castillo erwähnt in seinen Schriften einen Soldaten namens Ortiz, dem er den Beinamen "der Musiker"

---

<sup>1</sup> Vgl. Carpentier (1979: 20).

gibt. Seinen Ruhm als Spieler der Laute und der Bratsche begründete dieser Ortiz zunächst in der kubanischen Kleinstadt Trinidad und später als Mitstreiter von Hernán Cortés bei der Eroberung Mexikos.

In der Kolonialpolitik für Amerika nahm die Schaffung religiöser Einrichtungen eine wichtige Stellung ein: Das erste Bistum auf Kuba wurde 1518 in Baracoa errichtet. Nur wenige Jahre später wurde es nach Santiago de Cuba verlegt, wobei die bereits vorhandene, bescheidene Kirche in eine Kathedrale umgewandelt wurde. Als der erste auf Kuba geborene Musiker gilt denn auch ein Geistlicher: der Kleriker Miguel de Velázquez. Der Sohn einer Indianerin und eines Spaniers, verwandt mit Diego Velázquez, dem ersten Gouverneur der Insel, studierte in Sevilla und Alcalá de Henares. Dort lernte er Orgel spielen und die Regeln des schlichten Gesangs. Bis 1544 war er Kanonikus der Kathedrale von Santiago de Cuba und trug so auch die Verantwortung für die Leitung der gesungenen Messen. Leider ist von ihm kein musikalisches Dokument erhalten.

Die erste in Havanna errichtete Kirche wurde 1538 von Piraten in Brand gesteckt. Als man zwölf Jahre später mit dem Wiederaufbau begann, bildeten vier Kantoren den Chor dieser Pfarrei. Ihre religiöse und musikalische Tätigkeit war jedoch sehr gering im Vergleich zu der Pracht, die Pfarreien in Europa und auf dem amerikanischen Festland zeigten.

Nachdem die Ausweitung der Zuckerrohrplantagen im Westen der Insel der Stadt Havanna eine vorteilhafte Position gegenüber dem östlich gelegenen Santiago de Cuba verschafft hatte, wurde im Jahre 1612 entschieden, die Kathedrale nach Havanna zu verlegen; zumindest nominell, denn die Auszahlung der Geldmittel für kirchliche und musikalische Belange verzögerte sich um einige Jahre.

Als einen Vorläufer des späteren kubanischen Theaters kann man Pedro Castilla betrachten, der um 1573 als Organisator der religiösen Festivitäten zum Fronleichnamsfest das Theatergeschehen Kubas dominierte. Dieser volkstümliche Festtag zeichnete sich vor allem durch seine Prozession aus, begleitet von geschmückten Wagen, Maskeraden und religiösen wie auch weltlichen Aufführungen, bei denen sich Engel und Teufel, Schwarze und Weiße, Tamburin und Trommel vereinten. All dies erinnerte an das mittelalterliche Erbe der fahrenden Völker und Gaukler, das auf die Insel übertragen wurde und dort nach

und nach neue Schattierungen erhielt. Aus diesem Umfeld ging auf Kuba das Theater hervor.<sup>2</sup>

Die Informationen, die bis heute über die musikalische Entwicklung Kubas im professionellen Bereich im 16., 17. und in Teilen des 18. Jahrhunderts vorliegen, sind sehr spärlich, was vor allem auf die geringe Menge von Primärquellen zurückzuführen ist.

### **1. Das 18. Jahrhundert: Die Bedeutung der Kapellen von Havanna und Santiago de Cuba**

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts konzentrierte sich die professionelle Musikproduktion in Kuba auf zwei Zentren: die Kapellen der Kathedralen von Havanna und von Santiago de Cuba. Als für lange Zeit einzige urkundliche Beweisstücke dieses Jahrhunderts wiesen die historiographischen Arbeiten von Alejo Carpentier und anderen kubanischen Musikwissenschaftlern die in der Kathedrale von Santiago de Cuba gefundenen Partituren von Esteban Salas Castro (1725-1803) aus. Salas war dort Kapellmeister. 1997 jedoch legte die Musikwissenschaftlerin Miriam Ester Escudero eine Studie vor, die auf Untersuchungen in der Kirche "La Merced" von Havanna basierte. Dort waren Werke des Katalanen Cayetano Pagueras aufgetaucht, der für die Kathedrale von Havanna im 18. Jahrhundert gearbeitet hatte und allem Anschein nach dort der Lehrer von Salas war. Die gesammelten Informationen über Cayetano Pagueras weisen darauf hin, dass er Auftragsarbeiten für die verschiedenen Festivitäten der Hauptpfarrkirche und der Kathedrale von Havanna komponierte. Das Verzeichnis umfasst – gemäß des Inventars des Archivs der Kathedrale von Havanna (1872) – insgesamt 88 Werke, jedoch sind nur fünf liturgische Stücke überliefert. Die bis heute zusammengetragenen Daten bestätigen jedoch seinen Rang als besonders wichtiger Musiker.<sup>3</sup> Die Angaben aus der Kapelle der Kathedrale von Havanna konnten, was das 18. und die Anfänge des 19. Jahrhunderts betrifft, angesichts des Zustands, in dem sich viele Quellen befinden, noch nicht vollständig ausgewertet werden. Die Musik von Pagueras und anderen Kapellmeistern wurde lange als verschwunden angesehen, und so öffnen

---

<sup>2</sup> Vgl. Leal (1975: 42-43).

<sup>3</sup> Vgl. Escudero (1998: 49).

diese Fundstücke erst jetzt neue Wege zum Studium eines Zeitabschnitts, der im Halbdunkel der Geschichte versunken schien.

In Santiago de Cuba war die Situation im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wegen des Mangels an finanziellen Mitteln für die Arbeit der Kapelle, nicht sehr ermutigend. In dieser Situation tauchte nun Esteban Salas Castro auf, der von 1764 bis zu seinem Tod das Amt des Kapellmeisters ausübte. Sein Werk ist fast vollständig in den kirchlichen Archiven erhalten geblieben. Auch wenn es bereits frühere Berichte gab, so kann man sagen, dass Salas erst im 20. Jahrhundert "entdeckt" wurde, als Alejo Carpentier 1946 die Existenz seiner Partituren während seiner Untersuchungen zu seinem Werk "La música en Cuba" bekannt machte. Später setzte der Musikwissenschaftler Pablo Hernández Balaguer (1928-1966) das Studium der Werke von Salas fort. Bis heute nimmt die Analyse und Verbreitung seines Schaffens einen wichtigen Platz in den musikwissenschaftlichen Studien Kubas ein. Seine Werke wurden nach zwei Aspekten aufgeteilt: in die liturgische Musik (Messen, Antiphonen, Psalmen, Lobgesänge, Litaneien, Hymnen, Motetten und Passionen) mit lateinischem Text und in die nicht-liturgische Musik (Weihnachtslieder, Kantaten und Hirtenlieder) mit spanischem Text.

In der Musik von Salas findet sich Klarheit der Ausführung, Üppigkeit des Ausdrucks, Sicherheit des Handwerks, Feinheit, guter Geschmack und Kürze sowie der zweckmäßige Gebrauch des Kontrapunktes und der Harmonie. [...] Er verwendete in vielen seiner Werke den "Basso continuo" und ein kleines Instrumentalensemble, nicht nur aufgrund der geringen Ressourcen, über die er in der Kathedrale von Santiago verfügte, sondern auch aus eigener schöpferischer Absicht. In seinen Weihnachtsliedern, Kantaten und Hirtenliedern erzeugt er einen offenherzigen, stimmigen Stil, der an Kammermusik erinnert, von reinem Einklang, wobei die vokalen und instrumentalen Teile sich abwechseln und in Übereinstimmung gebracht werden, ohne dass dabei das eine dem anderen untergeordnet würde.<sup>4</sup>

Zu Salas' Arbeit als Komponist gesellte sich die Ausbildung von Musikern und die Leitung eines kleinen Orchesters der Kathedrale von Santiago de Cuba. Er machte auch die Werke von Joseph Haydn auf der Insel bekannt.<sup>5</sup> Die Partituren von Pagueras und Salas belegen ihre Kunstfertigkeit in der Behandlung der Stimmen als auch der Instru-

---

<sup>4</sup> Martín (1971: 26-27).

<sup>5</sup> Vgl. Carpentier (1979: 60).

mente; in ihren Werken konvergieren die Auffassungen des Barock und eines frühen, spanisch und italienisch beeinflussten Klassizismus.

Nach Esteban Salas übernahm sein Schüler Francisco José Hierrezuelo aus Santiago das Amt des Kapellmeisters. Auf diesen wiederum folgte ein Musiker katalanischer Herkunft, Juan París (1759-1845). París machte die Werke von barocken und klassischen Komponisten aus Europa in der Kathedrale bekannt.<sup>6</sup>

Für Havanna ist die Gründung des Theaters "Coliseo" (später "Principal" genannt) im Jahr 1776 von großer Bedeutung, wo die ersten Aufführungen von Opern und *zarzuelas* stattfanden. Bei der Eröffnung wurde die Oper "Dido abandonada" aufgeführt, nach einem Libretto von Metastasio mit der Musik eines unbekannten Komponisten. Einige Jahre später spiegelten die Inszenierungen von "Zemira y Azor" und "La mesa parlante" von André Grétry und "La serva padrona" von Giovanni Battista Pergolesi nicht nur die Zuneigung der Bürger Havannas zur europäischen Oper wider, sondern auch den Streit zwischen dem französischen und dem italienischen Opernstil, der sich bis nach Amerika ausgebreitet hatte. Die 1790 gegründete Zeitung *Papel Periódico de La Habana* und andere Publikationen belegen, dass neben Opern auch viele Komödien aufgeführt wurden. So erlebte die letzte Dekade des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt in der Aufführung szenischer Volksstücke aus Spanien. "El catalán y la buñuelera" von Pablo Esteve bildete den Auftakt einer großen Vorliebe für diese Gattung, so dass zwischen 1790 und 1832 über 200 *tonadillas* von vielen verschiedenen Autoren<sup>7</sup> inszeniert wurden. Den Ursprung des kubanischen *teatro bufo* bildeten dabei lokale Situationen oder Traditionen der iberischen Halbinsel, die sich in den Texten widerspiegelten.

<sup>6</sup> Die Erforschung und Bewertung der religiösen kubanischen Musik seit dieser Zeit ist eine Herausforderung, die der kubanischen Musikwissenschaft noch bevorsteht: In den vorhandenen historischen Quellen werden diese Werke als dekadent und bar jeglichen künstlerischen Wertes sowie beeinflusst von der italienischen Oper bezeichnet. Die so genannte "Invasion der Oper" kam fast der Bedeutung einer Grabinschrift für dieses musikalische Genre gleich, stützt sich aber auf keinerlei musikwissenschaftliche Analyse.

<sup>7</sup> U.a. von Blas de Laserna, Esteve, Misón, Rosales, Guerrero, La Riba und Pablo del Moral.

## 2. Der Salon und das Theater im 19. Jahrhundert: Der Nationalismus und seine Auswirkung auf Kuba

Die Ankunft französischer Emigranten aus Haiti in Santiago de Cuba nach der Revolution von 1791 und die Vorliebe für die Salonkultur des spanischen Hofes trugen zu größerem Interesse für die Salonmusik bei. Klassische Werke wurden nun interpretiert ebenso wie Kammermusik, gespielt von Quartetten, Sextetten und anderen Gruppierungen. Das Virtuose und Spektakuläre regierte die Programme, wie Zeitungsmeldungen jener Tage zeigen: Begonnen wurde mit irgendeiner "Ouvertüre", dann wurden zwei oder drei Arien gesungen, ein Künstler spielte solo oder zu zweit am Klavier und abschließend wurde ein beliebiges "Finale" von Haydn gegeben. Die Musik wurde Teil der Gewohnheiten und diente als Verbindung zwischen der grundbesitzenden Oligarchie und den Künstlern, die meistens von einer anderen Arbeit lebten und den Beruf des Musikers mit dem des Schneiders, Barbiers, Tischlers etc. verbanden. Während der ärmere Teil der Bevölkerung unterschiedliche Formen von Gesang und Tanz in seiner Freizeit benutzte, – einige waren mehr den hispanischen Vorläufern zugetan, andere mehr den afrikanischen –, zeichnete sich die kubanische Bourgeoisie durch ihre Zuneigung zum Klavier, zur Violine und zur italienischen Oper aus. Der Kontertanz (*contradanza*) bildete die musikalische Brücke, die zwischen den sozialen Schichten vermittelte, da er genauso in den "bourgeoisien" Salons wie in den Kneipen getanzt wurde, in denen die finanziell schwächeren Schichten einschließlich Schwarzer und Mulatten sich versammelten. Verschiedene Arten von europäischen höfischen Tänzen wie Polka, Menuett, *gavotas*, *rigodones*, *lanceros*, Quadrille und Kontertanz fanden den Geschmack der Kreolen, doch es war der Kontertanz, der am ehesten heimisch wurde und schnell bereits vorhandene kubanische Elemente assimilierte. Zu dieser Kreolisierung kam es inmitten eines Prozesses der Definition von Nationalität und der wachsenden Distanzierung zwischen der kreolischen Oberschicht und dem spanischen Mutterland.

Die Titel der Kontertänze sind repräsentativ für den Folklorismus dieser Epoche. Viele waren Anspielungen auf Alltagssituationen oder lokaler Widerhall oder gaben humoristische Kostproben, wie unter

anderen: "Los ojos de Pepa", "Los chismes de Guanabacoa" und "La Tedezco".

Auf dem Weg des Kontertanzes durch das 19. Jahrhundert taucht auch die *danza* auf. Für die beiden Instrumente der kubanischen bürgerlichen Salons schlechthin, Piano und Violine, wurden Kontertänze und *danzas* geschrieben, die ihre ursprüngliche Funktion des Tanzes zugunsten instrumentaler Musik eingetauscht hatten. Im 19. Jahrhundert wurde eine beachtliche Zahl kleinerer Stücke geschrieben, hauptsächlich für Klavier und in geringerem Maße für Violine, die die Konzertmusik dieser Zeit kennzeichnen.

Manuel Saumell (1817-1870) und Ignacio Cervantes (1847-1905) sind die beiden Musiker, die diese Strömung, in der volkstümliche Elemente in die Kunstmusik integriert werden, am stärksten repräsentieren. Saumell, auch "Vater des musikalischen Nationalismus Kubas" genannt, komponierte zahlreiche *contradanzas* für Klavier, die, auch wenn sie perfekt tanzbar waren, geschrieben wurden, um vorgetragen und gehört zu werden. Sie sind in zwei Teile von jeweils 8 oder 16 Takten unterteilt und werden im 2/4- oder 6/8-Takt gespielt. Die hier auftauchenden rhythmischen Kombinationen nehmen einige Arten von volkstümlicher Musik vorweg, wie den *danzón* oder die *criolla*. Dieser erste Nationalismus, der sich im Gebrauch von Essenzen aus der Volksmusik, vor allem des Kontertanzes, ausdrückte, entwickelte sich innerhalb klassischer Formen. Es war der Komponist Antonio Raffelín (1796-1882), der die Verknüpfung zwischen der Ende des 18. Jahrhunderts in Kuba gemachten und gehörten Musik und diesem kubanischen Klassizismus herstellte. Raffelín war einer der Vorläufer in der lateinamerikanischen Sinfonie. Seine drei Sinfonien, die den klassischen Stil verfolgen, offenbaren gemäß Alejo Carpentier ein vortreffliches Niveau an Kultur und technischer Ausgestaltung.

Der romantische Stil gibt sich in Kuba mit dem Werk von Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) zu erkennen. Als anerkannter Pädagoge und Pianist fanden sich unter seinen besten Schülern Ignacio Cervantes (1847-1905), Cecilia Arizti (1856-1930) und Angelina Sicouret (1880-1945). Im Bereich der Komposition ragte Espadero bei den pianistischen Kleinformen, in denen sich die instrumentale Virtuosität jener Epoche manifestierte, heraus. Seine bekanntesten Werke sind der "Canto del esclavo" und der "Canto del guajiro". Die Verbreitung des Werkes von Espadero auf internationales Terrain ist größtenteils

auf den nordamerikanischen Musiker Luis Moreau Gottschalk (1829-1869) zurückzuführen, der es in sein Repertoire aufnahm und auch den Druck des Werkes im Ausland veranlasste.

Einmal geboren, fand der kubanische Nationalismus des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt im Werk von Ignacio Cervantes. Nachdem er bei Espadero gelernt hatte, studierte er am Konservatorium in Paris. Nach seiner Rückkehr gab er zahlreiche Solokonzerte und bildete eine Gruppe von Schülern aus. Er komponierte Kammermusik und Sinfonien und war im Musiktheater mit Opern und *zarzuelas* präsent. Am bedeutendsten sind jedoch seine *danzas* für Piano. Die vierzig *danzas* behalten die Schrift in zwei miteinander verbundenen Teilen bei, mit einem vor allem aus pianistischer Sichtweise offenkundigen harmonischen Reichtum. Einige von ihnen haben einen deutlich kubanischen Charakter und stellen höchste technische Ansprüche an den ausführenden Musiker. „Adiós a Cuba“, „Vuelta al hogar“, „Los tres golpes“ und „Interrumpida“ sind herausragende Werke des lateinamerikanischen Klavierspiels.

Durch die Existenz von Musikgesellschaften wie „Santa Cecilia“, „Filarmónica“, „Habanera“ und „Liceo Artístico y Literario“, ebenso wie durch die Konzerte in privaten Salons in Havanna und anderen Städten im Landesinneren, entstand eine beachtliche Betriebsamkeit im Bereich der Kammermusikkonzerte: Überall fand man Quartette, Quintette und Oktette, die Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini und Mendelssohn interpretierten, zusammen mit instrumentellen Bearbeitungen von Opernarien und anderen Stücken von geringerer Bedeutung. Später im 19. Jahrhundert wurden in Havanna die „Sociedad de Beethoven“ (1872) und in Santiago de Cuba die „Sociedad de Música de Cámara“ (1888) gegründet, die die Aufführung von Kammermusik förderten.

Inmitten einer weltweiten Hochzeit für klassische Musik wartete die Insel mit einer beachtlichen Anzahl von Pianisten und Geigern auf, die auf den internationalen Bühnen Bewunderung hervorriefen. Unter ihnen befanden sich die Pianisten Fernando Arizti (1828-1888), Pablo Desvernine (1823-1910) und José Manuel (Lico) Jiménez (1855-1917) sowie die Violinisten Rafael Díaz Albertini (1857-1928), José Domingo Bousquet (1823-1875) und Claudio Brindis de Salas (1852-1911), der berühmte „König der Oktaven“. Vor allem José White (1835-1918) erlangte Weltruhm für seine Begabung an der



Violine und als Pädagoge, neben seinem Wert als Komponist. Die Professionalität von White entwickelte sich hauptsächlich im Ausland. Verschiedene Städte in den Vereinigten Staaten, Chile, Brasilien, Venezuela, Mexiko und Frankreich waren Schauplätze seiner Erfolge als Interpret, Komponist und Dozent. Sein Stück „La bella cubana“ stellt einen wichtigen Beitrag zum kubanischen Nationalismus dar.

Die Konzertprogramme, die in Havanna Mitte des 19. Jahrhunderts geboten wurden, zeigen, dass das „Konzert“, was die Konzeption und Realisation anbelangt, eine Zusammenstellung von Arien und Opernstücken blieb, obwohl Kuba bereits über wichtige Künstler wie die schon genannten verfügte, denen man die Namen von Carlos Anckermann (1829-1909), Nicolás Ruiz Espadero und Serafín Ramírez (1833-1907) hinzufügen kann. Der Letztgenannte war auch ein geschätzter Kritiker und ihm ist das Buch *La Habana artística* (1891) zu verdanken, ein unvergleichliches Zeugnis der Epoche, in dem Rezensionen, Chroniken und Impressionen des musikalischen Lebens auf Kuba auftauchen; damals eine Pflichtlektüre für kubanische Künstler ebenso wie für Ausländer, welche die Hauptstadt besuchten.

Die Aufführungen von Oper, Ballett und *zarzuelas* in den wichtigsten Städten Kubas nahmen, gefördert von einer mächtigen Bourgeoisie, im Laufe des 19. Jahrhunderts zu. Partituren von Arien und Opern (in einigen Fällen soeben erst in Europa uraufgeführt) wurden in den Tageszeitungen abgedruckt sowie durch einheimische Druckereien und den Musikhandel verbreitet, der im 19. Jahrhundert begonnen hatte, in größerem Maße Instrumente und Partituren zu importieren. Einige Kubaner begaben sich nun auch in das Genre der Oper. Unter ihnen hebt sich der Komponist Laureano Fuentes (1825-1898) hervor, der als erster kubanischer Musiker mit „La hija de Jefté“ (1874), später erweitert und unter dem Namen „Zeila“ aufgeführt, eine Oper schrieb. Auch war er der erste, der ein symphonisches Gedicht schrieb: Mit „América“ (1892) begann die Programm-Musik in Kuba. In seinen religiösen Partituren folgte Fuentes der Tradition von Salas und París und zeigte Strenge in der Stimmführung in einer ausgewählten Mischung aus Barock und Klassik. Seine weltliche Musik bewegt sich hingegen zwischen klassischen und romantischen Formen. Er betätigte sich auch als Kritiker und schrieb das Buch *Las artes en Santiago de Cuba*, eines der wenigen Dokumente des 19. Jahrhunderts,

die als Pionierwerke der Musikwissenschaft in Kuba angesehen werden können.

Auch Gaspar Villate (1851-1891) schuf verschiedene Bühnenwerke. Seine Oper "Zilia" wurde in Paris uraufgeführt, "La Czarina" im königlichen Theater von Den Haag und "Baltazar" im Teatro Real in Madrid. Alle drei Stücke waren stark durch italienische Vorbilder beeinflusst. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchte Hubert de Blanck (1856-1932), mit seiner Oper "Patria" das Kubanische auf der Bühne widerzuspiegeln. Dieser Musiker holländischer Herkunft, der aber stark in Kuba verwurzelt war, versuchte mit seinem Werk eine Annäherung an den Nationalismus, was aber mehr in der Dramaturgie denn in der Musik zutage tritt.

Das Volkstheater seinerseits regte eine Musikproduktion an, die mittels verschiedener Gattungen kubanischer Musik Personen und Typen aus dem Alltagsleben identifizierte. So entstand in diesem Bereich ein umfangreiches Werk, das, obwohl verfasst, um sich in eine theatralische Handlung einzufügen, später an Eigenleben gewann und das Lied-Repertoire vergrößerte. Nachdem gegen 1840 das Lustspiel und das spanische Volkslied an Anziehungskraft und Bedeutung verloren hatten, entstand aus ihrer Verschmelzung das kubanische *teatro bufo*. Francisco Covarrubias (1775-1850) war hierbei der wichtigste Neuerer, er führte die *guajiros*, *peones* und andere Volkstypen ein, mit denen sich die kubanische Bühne vom spanischen Vorbild distanzierte, nicht nur, was die auftretenden Personen betraf, sondern auch durch das Ersetzen der *seguidillas*, *boleros* und *tiranas* durch kubanische Musikgattungen. Bartolomé José Crespo (1811-1871), im Theater als "Creto Gangá" bekannt, fügte dem *bufo*-Ensemble den "Schwarzen" hinzu und definierte damit das charakteristische Binom des kubanischen Volksmusiktheaters, bestehend aus dem Galicier und dem Schwarzen. Zu ihnen gesellte sich in satirischen und humoristischen Werken die Figur der Mulattin.

Parallel zu dem entstehenden Bewusstsein, das die Notwendigkeit einer Integration der kubanischen Bevölkerung zu einer gemeinsamen Nationalität aufzeigte, reflektierten im 18. Jahrhundert die Gesänge immer noch die beiden Schichten der kubanischen Gesellschaft. Regelmäßig erscheinende Publikationen aus jener Zeit geben Texte wieder, die ohne Zweifel den Romanzen glichen, die auch in europäischen Salons angestimmt wurden, so zum Beispiel "Una verdad" oder

“La mano”, die voll von typischen Bildern des romantischen Geistes waren.<sup>8</sup> Einige dieser Lieder sind auch heute noch Teil des Konzert-Repertoires, wie zum Beispiel “El azra” von José Manuel (Lico) Jiménez. Dieser Komponist war der erste Kubaner, der “Lieder” (im deutschen Sinne) schrieb, vor allem von lyrischem Charakter.<sup>9</sup> Die dichterische Sprache des Liedes Ende des 19. Jahrhunderts spiegelt vielfältige Einflüsse wider: den der italienischen Oper aufgrund ihrer beinahe allgemeinen Akzeptanz; die französischen Romanzen und neapolitanischen Lieder; die verschiedenen Formen des spanischen Liedgutes (*tiranas*, *polos* und *boleros*) und das bereits erwähnte deutsche Lied. Das alles erzeugte in den Melodien ornamentale Wendungen nach Art von Stickereien; die Harmonik entsprach dem romantischen Stil des 19. Jahrhunderts und die Texte waren schwülstig, wenn nicht sogar rätselhaft.

### 3. Die ersten 50 Jahre der Republik: Vom Nationalismus zum Nationalen

In der Anfangsphase der Republik (1902) debattierten die Komponisten einerseits über die Verwendung des nationalen Erbes und andererseits über den Wunsch nach Kosmopolismus und hatten dabei die Augen ein wenig auf die europäische Postromantik und den frühen Impressionismus gerichtet. Es war Guillermo Tomás (1868-1933), der sich um die Jahrhundertwende als treibende Kraft in der Musikkultur etablierte: Er entwickelte eine erstaunliche musikalische Produktivität, war Komponist, Leiter und Gründer von Musikkapellen sowie Pädagoge und leistete zudem eine unübertreffliche Arbeit bei der Verbreitung der Werke Wagners, Debussys und anderer seiner Zeitgenossen. In seine Verantwortung fiel auch die Organisation von Zyklen didaktischer Konzerte, in denen er die Musik wichtiger Komponisten und Komponistinnen aus Europa, Lateinamerika, Nordamerika und Kuba bekannt machte. Seine Arbeit im Ausbildungsbereich gipfelte in der Gründung des “Conservatorio Municipal” von Havanna.

Ein anderer interessanter Komponist war José Mauri (1855-1937), Autor der Oper “La esclava”, die 1921 uraufgeführt wurde und über

---

<sup>8</sup> Vgl. León (1974: 185-186).

<sup>9</sup> Zudem finden sich in seinem Werkverzeichnis ein “Concierto para piano y orquesta”, ein “Estudio sinfónico” sowie zahlreiche Klavierstücke.

eine sehr realistische Handlung verfügt. Die Partitur ist nicht frei von einem gewissen "Italianismus", stützt sich aber auf volkstümliche kubanische Genres wie die *habanera*, die *criolla*, den *danzón* und die *rumba* als wesentliche Bestandteile der Musik. "La esclava" ist ein gutes Beispiel für die Absicht, einen nationalen Akzent in der Oper zu setzen. Zu dieser Zeit wirkte auch Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), Komponist der *habanera* "Tú", ein Werk, das ihm zu internationaler Berühmtheit verhalf. Seine musikalische Schöpfung bestätigt ihn als großen Melodiker innerhalb der traditionellen Konzeptionen, die vom romantischen Stil übernommen waren. Seine wichtige musikwissenschaftliche Arbeit umfasst die Bücher *El folklore en la música cubana* (1923), *Folklorismo* (1928) sowie verschiedene Essays. Herausragend ist auch seine Opernproduktion mit Werken wie "Yumuri" oder "La dolorosa".

Die Brücke in der Komposition von Konzertmusik hin zum 20. Jahrhundert schlagen zwei verschiedene Transportmittel für Musik, die im Jahrhundert zuvor jeweils einen Höhepunkt erreicht hatten: das Klavier und das Theater. Durch die *danzas* für Piano und andere Kompositionen von Ignacio Cervantes verwandelte sich die Essenz des volkstümlichen Alltags in die edelste Musik und wurde so zu einem Kennzeichen nationaler Identifikation. Das Klavier wurde zum geeigneten klanglichen Werkzeug für dieses Vorhaben. So nahm der Komponist und Pianist Ernesto Lecuona (1896-1963) die Tradition von Cervantes wieder auf, und es gelang ihm in seinen über 70 *danzas* für Piano, die klassische Struktur (in zwei klar definierten Teilen) zu einer Synthese zu bringen: den romantischen Hauch eines virtuosen Klavierspiels; die harmonisch-tonale Abhängigkeit vom europäischen Erbe und die rhythmische Unterstützung afrikanischen Ursprungs. An seinen *danzas* und anderen Klavierstücken sowie an seinen zahlreichen Liedern ("Siboney", "Noche azul", "Siempre en mi corazón") schätzt man besonders die ursprüngliche Kreativität.

Neben Liedern und Klavierstücken schrieb Ernesto Lecuona auch Musik für das lyrische Theater. Mit dem Vorläufer des *teatro bufo* im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Musik für die Bühne in ihrer musikalischen und dramaturgischen Struktur in eine Richtung, die sie nahe an die *zarzuela* heranbrachte, jedoch mit kubanischen Schattierungen. 1927 lässt sich ein wichtiger Moment innerhalb dieser Theaterform ausmachen, als Ernesto Lecuona seine Oper "Niña Rita o La

Habana en 1830" in Mitautorschaft von Eliseo Grenet (1893-1950) komponierte und uraufführte. Hinzu kamen im selben Jahr "María la O", "Rosa la China" und "El cafetal". Andere wichtige Komponisten in diesem Kreis waren Rodrigo Prats (1909-1980), Autor von mehr als 300 Theaterwerken, unter denen "María Belén Chacón" und "Amalia Batista" herausragen, und Gonzalo Roig (1890-1970), der mit seiner *zarzuela* "Cecilia Valdés", die auf dem gleichnamigen Roman des kubanischen Schriftstellers Cirilo Villaverde basiert, große Popularität erlangte. Roig verdanken wir ein umfassendes Werkeverzeichnis, das neben den Theaterstücken auch verschiedene Werke für Orchester sowie Stücke für Musikkapellen und Dutzende von Liedern mit einschließt, unter denen sich "Quiéreme mucho" in ein Thema verwandelt hat, welches das typisch Kubanische auf verschiedene Weise zeigt. Diese Etappe des lyrischen Theaters diente zur formalen und stilistischen Festigung von Gattungen des Liedes, die sich in den *boleros*, *criollas*, *guajiras* und *claves* wiederfinden, die von anderen Komponisten geschaffen wurden und in anderen Bereichen zum Einsatz kamen.

Seit den zwanziger Jahren stellte die als *afrocubanismo* (Afrokubanismus) bekannt gewordene Strömung die Verbindung zwischen der Populär- und Konzertmusik her und zielte darauf ab, die verschiedenen Elemente der kubanischen Identität hervorzuheben. Durch die Forschungen von Fernando Ortiz (1881-1969) gewann das Afrokubanische ein Übergewicht bei den künstlerischen Darstellungsformen, doch war es vor allem der Dichter Nicolás Guillén (1902-1989), der in seiner Poesie die Rolle der Kultur afrikanischen Ursprungs als Bestandteil des Nationalen hervorhob. 1925 wurde die "Obertura sobre temas cubanos" von Amadeo Roldán (1900-1939) uraufgeführt. Sie stellte einen Meilenstein in der sinfonischen Entwicklung der kubanischen Musik dar. Seit diesem Zeitpunkt muss man zwei Ebenen der Annäherung unterscheiden, um die kubanische Konzertmusik in der republikanischen Periode zu analysieren: einerseits die Entstehung von sinfonischen und choralen Ensembles und andererseits die eigentliche musikalische Schöpfung.

1922 gründeten Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona und César Pérez Sentenat (1896-1973) das Sinfonieorchester von Havanna, in dem unter anderen Amadeo Roldán als Erster Geiger mitwirkte. Ein Jahr später kam der spanische Musiker Pedro Sanjuán (1886-1976) nach

Kuba und schuf ein zweites Orchester, das Philharmonische. Die Koexistenz der beiden Institutionen gab Anlass zu einem Wettstreit in der Musikwelt Havannas. Ob sinfonisch oder philharmonisch, der Streit war sehr vorteilhaft, denn die Instrumentalisten wetteiferten in der Anstrengung, ihr Spiel zu verbessern. Das Sinfonieorchester, dirigiert von Gonzalo Roig, arbeitete 20 Jahre lang bis in die vierziger Jahre. Das Philharmonische Orchester Roldán, das seit den dreißiger Jahren seinen Namen trug, bot Premieren wie „Boris Godunov“ von Musorgski, „La vida breve“ von Falla und die 9. Sinfonie von Beethoven, neben anderen wichtigen Werken, die das kubanische Publikum nie zuvor gehört hatte. Einmal geschaffen, war die soziale Funktion, die das Orchester innehatte, höchst positiv, vor allem in Bezug auf die neusten musikalischen Werke, die es dem Publikum vermittelte.

Die wichtigste Choraktivität zu dieser Zeit übernahm die „Sociedad Coral de La Habana“, die 1931 von María Muñoz de Quevedo (1886-1947) gegründet wurde. Neben der Verbreitung der Renaissance-Polyphonie und der Aufführung des sinfonisch-choralen Repertoires, welches das Philharmonieorchester zusammengestellt hatte, verlieh diese Institution der Chortätigkeit eine Bedeutung, die sie bis dahin nicht gekannt hatte. Auch die „Sociedad Pro-Arte Musical“, gegründet 1918, trug dazu bei, ein günstiges Klima für klassische Musik in der Hauptstadt zu erzeugen und aufrechtzuerhalten. Diese Gesellschaft präsentierte viele Künstler von internationalem Rang, die im „Teatro Auditorium“ (heute: „Amadeo Roldán“) auftraten und es in das Zentrum für Konzertmusik während der republikanischen Epoche verwandelten.

Rein auf das Schöpferische bezogen, lässt sich zwischen 1925 und 1940 ein fruchtbarer Zeitabschnitt ausmachen, nicht nur aufgrund des Neuen, das geschaffen wurde, sondern auch wegen der geistigen Konzepte, die in dieser Zeit entstanden. Diese Phase war vor allem durch das musikalische Schaffen von Amadeo Roldán und Alejandro García Caturla (1906-1940) gekennzeichnet. Roldán und Caturla bildeten ein innovatives Paar in der kubanischen Konzertmusikwelt. Beide schrieben Stücke für verschiedenste Instrumental- und Gesangsformate. Ihre Musik speiste sich einerseits aus den authentischsten Traditionen und andererseits aus einer musikalischen Sprache, die, für die Epoche, in der sie lebten, technisch und im Ausdruck sehr modern war. Sie orientierten sich an der postimpressionistischen Strömung in Frankreich

sowie am Folklorismus Stravinskys. Ihr Werk zitiert populäre Themen und Gattungen, spielt mit ihnen und nimmt sie als Mittel, um eine unbestreitbare „Kubanität“ zu erreichen. Zum ersten Mal integrierten sie die Instrumente kubanischer Populärmusik ins sinfonische Ensemble, wo sie wichtige Funktionen in Werken unterschiedlichen Formats übernahmen. Weder Roldán noch Caturla widersetzten sich in ihren Stücken den klassischen Formen, sondern sie arbeiteten grundlegend mit sinfonischen Werken, Kammermusik, Klavierstücken, Liedern und Chorälen und in spezifischen Fällen griff Roldán sogar auf Ballettmusik zurück („La rebambaramba“, 1928 und „El milagro de Anaquillé“, 1929) und Caturla auf das Operngenre („Manita en el suelo“, 1934-37). Amadeo Roldán ging ganz in seiner Arbeit als professioneller Musiker, Komponist, Direktor des Philharmonieorchesters und Professor auf. Caturla vereinte seine künstlerische Arbeit mit seinem Beruf als Richter. Beide repräsentieren eine Epoche, in der es gelang, eine völlige Wendung im kubanischen Musikschaffen zu vollführen und es auf den international neuesten Stand zu bringen.

In Werken wie den „Tres toques“ (1931) benutzte Amadeo Roldán Methoden, die der Melodie von Glocken und einer Art punktueller Musik nahe kommen, etwas, das später vom Postserialismus ausführlich angewandt wurde.<sup>10</sup> Mit „Rítmica V“ und „Rítmica VI“ (1930) schuf er Werke der Kammermusik, die sich ausschließlich der Perkussion widmeten. Eine ähnliche Idee beschäftigte Caturla in „La rumba“ (1933). Es ging nicht darum, eine folkloristische *rumba* von einem großen Orchester spielen zu lassen, sondern die rhythmischen Parameter bis zum Letzten auszunutzen, unterstützt von der Klangfarbe, um die Essenz der *rumba* zum Vorschein zu bringen. Einige der wichtigsten Beiträge zur Konzertmusik zwischen 1925 und 1949 waren: eine kreative Problemstellung für die bewusste Nutzung folkloristischer Elemente bei der Suche nach der musikalischen Identität zu schaffen; die Erneuerung des Klangbildes durch das Hinzufügen der kubanischen Instrumente zu den traditionellen europäischen Instrumenten; die Schaffung eines für die Kommunikation unentbehrlichen leitenden

<sup>10</sup> Punktueller Musik hebt den Höreindruck des Einzeltons einer Reihe (serielle Musik) hervor und proklamiert so dessen Bedeutung als Schnittpunkt verschiedener Reihen (Anm. d. Hrsg.).

Postens bei den neu entstandenen Sinfonieorchestern und Chorgruppen; die Schaffung einer soliden Basis für die weitergehende Entwicklung der kubanischen klassischen Musik.

Die frühen Tode von Roldán und Caturla, die im Abstand von kaum einem Jahr eintraten, stürzten das musikalische Schaffen, das sich durch diese beiden Künstler auf einem Höhepunkt befand, sofort in eine Krise. Roldán folgte auf seinen Lehrstuhl für Komposition am städtischen Konservatorium von Havanna der spanische Komponist José Ardévol (1911-1981), ein nationalisierter Kubaner, der mit Roldán und Caturla sehr verbunden war. Ardévol gründete 1942 die "Grupo de Renovación Musical", gebildet aus einigen seiner Schüler: Gisela Hernández (1912-1971), Serafín Pró (1906-1977), Edgardo Martín (\*1915), Argeliers León (1918-1991), Harold Gramatges (\*1918), Hilario González (\*1920), Dolores Torres (\*1922), Juan Antonio Cámara (\*1917) und Julián Orbón (1925-1991). Diese Komponisten stellten während der Dekade der vierziger Jahre und in den darauf folgenden Jahren die repräsentative Gruppe für klassische Musik in Kuba dar und erlangten zudem großes Ansehen und Anerkennung auf dem amerikanischen Kontinent. Die künstlerische Strömung, die sich unter ihnen durchsetzte, war der Neoklassizismus, der sich auf musikalische Objektivität gründete, in dem die Form als Funktion einer präzisen Behandlung der klanglichen Elemente wirkte und in dem sich Polyphonie, Polyrhythmus und Modalismus vereinigten; all das also, was die Grundlage von Ardévols Unterricht gewesen war. Als Ergebnis ihrer Arbeit erschienen einige neoklassische Stücke genau in dem Moment, als diese Strömung sich als Stil etablierte: Fugen, Ricercari, Sinfonien und Sonaten wurden zum Gegenstand akademischer Studien und zur Schaffensform. Die Gruppe organisierte Konzerte zeitgenössischer Musik, die von ihren Mitgliedern geschrieben worden war oder aus dem internationalen Repertoire stammte, veranstaltete Konferenzen und entwickelte allgemein eine wichtige Förderarbeit in einer Zeit, die vom gesellschaftlichen Blickwinkel aus nicht günstig für die Verbreitung kubanischer Konzertmusik war. Ihre Mitglieder hatten außerdem wichtige Positionen als Professoren und Kritiker inne und schrieben musikwissenschaftliche Arbeiten.

Das Kammerorchester von Havanna, gegründet von Ardévol und zwischen 1934 und 1952 von ihm selbst geleitet, war das wichtigste Organ für die Verbreitung der von der Gruppe komponierten Kam-



mermusik. Nicht vergessen werden darf dabei die Aufführung anderer Werke aus verschiedenen Epochen und Stilen des kubanischen sowie des internationalen Repertoires. Die “Grupo de Renovación Musical” hatte als kreativer Kern kein langes Leben und löste sich 1948 auf: Der Neoklassizismus hatte nicht die einhellige Zustimmung aller Komponisten erlangt, viele von ihnen zerrissen nicht die Stricke, die sie mit den Traditionen von Roldán und Caturla verbanden. Als die Gruppe sich auflöste, ließ sie dennoch eine positive Bilanz zurück: die Aufwertung der kubanischen Musik; die Formulierung des Prinzips einer national-universalen Musik, gegründet auf der Verwendung der großen Orchesterformate, vokaler wie auch gemischter Form; die Gestaltung eines kreativen Werkes, das die Beherrschung des Handwerks bewies, ohne ein Hindernis für die spätere dialektische Entwicklung eines jeden Mitglieds zu sein, wie für die Komponisten der folgenden Generationen.<sup>11</sup>

Zu den schon erwähnten Komponisten lassen sich weitere drei jener Epoche hinzufügen, die auch wegen ihrer Arbeit als Orchesterleiter erwähnenswert sind: Félix Guerrero (\*1916), Enrique González Mántici (1912-1974) und Fabio Landa (\*1924). Ihre musikalische Produktion besteht nicht nur aus rein klassischen Werken, sondern auch aus so genannter leichter Musik, die vor allem vom harmonischen und klanglichen Gesichtspunkt aus betrachtet reich ausgearbeitet war. Diese Musik war besonders für Theater- und Rundfunkorchester geeignet, an deren Spitze die drei lange Zeit fruchtbare Arbeit leisteten. Andere Komponisten wie Carlo Borbolla (1902-1990), Pablo Ruiz Castellanos (1902-1980), Gilberto Valdés (\*1905) und Olga de Blanck (1916-1998) zeichneten sich durch die Vertiefung ins Folkloristische innerhalb eines nationalen Stiles aus, der sehr vom Volkstümlichen geprägt war, mit einigen postromantischen Schattierungen. Ihnen schließen sich Alfredo Diez Nieto (\*1918), der seine schöpferische Berufung mit der Pädagogik verbunden hat, und Nilo Rodríguez (1921-1997) an, der seit der Uraufführung seines orchestralen Werkes “El son entero” in den fünfziger Jahren ununterbrochen Kammer-, Chor- und sinfonische Musik produzierte.

---

<sup>11</sup> Vgl. Martín (1971: 134).

#### **4. Der Höhepunkt des 20. Jahrhunderts: Einfluss der Avantgarde und der experimentellen Musik**

Seit 1959 ereigneten sich bedeutsame Veränderungen im kubanischen Erziehungs- und Kulturwesen. Es wurden wichtige kulturelle Institutionen geschaffen, die der Kunst eine größere Bedeutung verliehen. Unter ihnen ragen folgende heraus: "Casa de las Américas" (1959), "Ballet Nacional de Cuba" (1959), "Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos" (1959), "Orquesta Sinfónica Nacional" (1960), "Coro Polifónico Nacional" (1960), "Unión de Escritores y Artistas de Cuba" (1961), "Consejo Nacional de Cultura" (1961), „Escuela Nacional de Arte“ (1962) und "Banda Nacional de Conciertos" (1962). Im Jahr 1961 wurde in Kuba außerdem die nationale Alphabetisierungskampagne durchgeführt, ein Ereignis von großem humanem und kulturellem Gehalt. Zwischen 1961 und 1962 wurden auch die Orchester in den Provinzen Matanzas, Villa Clara, Camagüey und Santiago de Cuba neu organisiert.

Die Konzertmusik-Szene legte ihre Hoffnungen 1961 auf die Organisation des "I. Kubanischen Musikfestivals". Dort konnte eine Bilanz der wichtigsten musikalischen Werke Kubas bis zu jenem Tage gezogen und die Musik vorgestellt werden, und zwar aus allen klassischen und populärmusikalischen Genres. Während dieses Festivals gab es viele Premieren und es ließ sich feststellen, dass viele Kompositionen auf der gleichen Herstellungsmethode beruhten, mit der Betonung auf einer nationalistischen Ästhetik; und das, obwohl die Techniken der Zwölftonmusik und des Serialismus schon einige Jahre bekannt waren. Doch ihre Benutzung blieb ein isoliertes Phänomen. Gemäß Leo Brouwer war ein bedeutender Aspekt für diese Generation kubanischer Musiker die erstmalige Teilnahme an den Konzerten des "Warschauer Herbstes" (1961), bei denen sie mit der Musiksprache und -ästhetik der polnischen Schule in Kontakt kamen: mit einer neuen Klangfülle, einer neuen musikalischen Schreibweise und mit der Verwandtschaft von Musik und Plastik, eine Übereinstimmung, die später sehr bedeutsam wurde. Die Vereinigung der erwähnten Elemente begünstigte eine experimentelle Arbeit, die im technischen und semantischen Bereich Kompositionsverfahren anwandte, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg verbreiteten: Serialismus, punktuelle Musik,

Aleatorik, Raumklangkompositionen, Stochastik und Elektroakustik.<sup>12</sup> Die herkömmlichen Methoden erfuhren wesentliche Änderungen: Die Bewertung des Klangs als entscheidendes Element; die Suche nach neuen technischen und klanglichen Möglichkeiten in der Benutzung der Instrumente; eine neue Harmonielehre; der Gebrauch von großen klanglichen Blöcken; offene Strukturen; die Entfernung vom rein melodischen Konzept sowie große dynamische Kontraste gaben der neuen Sprache Gestalt und diversifizierte die kompositorischen Möglichkeiten. „Sonograma I“ für Klavier (1963) von Leo Brouwer ist die erste in Kuba komponierte aleatorische Partitur. „Ensemble V“, „Estudios I“ und „Estudios II“ und „Texturas I“ für Tonbandgerät und Orchester von Juan Blanco stellten den Beginn der „konkreten“ und elektronischen Musik dar. Der Zeitraum zwischen 1964 und 1969 und die Werke, die in dieser Zeit von einer Gruppe Komponisten geschaffen wurden, sind unter der Bezeichnung „Avantgarde“ bekannt geworden. Der anfängliche Kern, gebildet aus Leo Brouwer, Carlos Fariñas und Juan Blanco als Komponisten sowie Manuel Duchesne Cuzán an der Spitze des Nationalen Sinfonieorchesters, vergrößerte sich durch die Aufnahme von Héctor Angulo (\*1932), Roberto Valera (\*1938), Calixto Álvarez (\*1938), José Loyola (\*1941) und Sergio Barroso (\*1946). Angulo studierte auch in den Vereinigten Staaten, die übrigen vier in verschiedenen Ländern Osteuropas, hauptsächlich in der ehemaligen Tschechoslowakei und in Polen.

In den repräsentativen Werken<sup>13</sup> dieser Zeit konnten neue Formen musikalischen Denkens bestimmt werden, wobei die kreative Vorstellungskraft sowohl des Komponisten als auch der Ausführenden eingesetzt und eine Umbildung im rezeptiven Verhalten der Hörer gefordert

<sup>12</sup> Serialismus und punktuelle Musik siehe Fußnote 10. In der Aleatorik werden Teile einer Partitur und Klangeffekte vorgegeben, deren Ausführung wird jedoch dem Interpreten überlassen. Stochastische Musik basiert auf der Wahrscheinlichkeitstheorie und den Gesetzen der Kettenreaktion.

<sup>13</sup> So z.B. „Texturas I“ (1964) von Juan Blanco, „Sonograma II“ für Orchester (1964), „Dos conceptos del tiempo“ für Kammer-Ensemble (1965), „Conmutaciones“ für drei Vortragende (1966) und „Canticum“ für Gitarre (1968) von Leo Brouwer; „Oda a la memoria de Camilo“ (1966), „Relieves“ für fünf Gruppen von Instrumenten (1968), „Tiento II“ für zwei Vortragende (1969) und „Muro, rejas y vitrales“ (1969-1971) von Carlos Fariñas; „Trío“ für Flöte, Violine und Klavier (1965) und „Sonata para 11 instrumentos“ (1967) von Héctor Angulo; „Conjuro“ für Sopran und Kammer-Ensemble (1967) und „Devenir“ für Orchester (1969) von Roberto Valera.

wurde. Beim Kommentar zu einigen dieser Werke muss zum Beispiel in den Serien “Contrapunto espacial” und “Relieves” von Juan Blanco und Carlos Fariñas besonders hervorgehoben werden, dass die Komponisten das Prinzip der Räumlichkeit zwischen den Brennpunkten der Klangustrahlung innerhalb einer sehr freien Aleatorik ansprechen. Brouwer für seinen Teil setzte in verschiedenen Werken die Verschmelzung der Ideen des Komponisten mit den Realisierungsmöglichkeiten des Interpreten ein. Die musikalische Durchführung von “Conmutaciones” besitzt Wahrscheinlichkeitscharakter und ist stark abhängig von den Gesetzen des Zufalls.

Die Initiatoren der musikalischen Avantgarde strebten nicht nur danach, sich in musikalischen Werken auszudrücken, sondern auch mit Worten. Sie organisierten regelmäßig Konferenzen oder Konzerte mit Erläuterungen und gaben Interviews, in denen sie, außer sich theoretisch zu den Besonderheiten und Innovationen der verwendeten Kompositionssprachen und -techniken zu äußern, gegen die Werke und ästhetischen Positionen der vorigen Komponistengeneration wetterten. Die Uraufführungen und regelmäßigen Konzertprogramme – nicht nur von Werken der kubanischen Avantgarde, sondern auch von internationalen Komponisten, die die zeitgenössischen Strömungen repräsentierten – trugen zur Bildung eines günstigen Klimas für solche Werke bei. Auch wenn auf das konventionelle Repertoire nicht gänzlich verzichtet wurde, so gab es doch eine Vorherrschaft repräsentativer zeitgenössischer Werke.

Unter den Komponisten, die andere Tendenzen pflegten, sind Harold Gramatges und Argeliers León diejenigen, die sich am meisten vom früheren Neoklassizismus und Neonationalismus absonderten. Die Serie “Móviles” von Gramatges – vier Werke für verschiedene Klänge, geschrieben zwischen 1969 und 1980 – gehört zu den wichtigsten und charakteristischsten Werken des Komponisten und ist Teil einer konzeptionellen Einheit, bei der unter den Kriterien der Veränderung und Dynamik mit verschiedenen Parametern gespielt wird, die aus dem Serialismus und der kontrollierten Aleatorik stammen. In der Kantate “Creador del hombre nuevo” (1969) für Solisten, Erzähler, Chor und doppeltes Ensemble aus Blasinstrumenten und Perkussion, benutzte Argeliers León aleatorische Techniken und wendete das mathematische Prinzip des kombinatorischen Gesetzes an, indem er ein

System des Austausches schuf. Andere Komponisten<sup>14</sup> reicherten zwar ihre musikalische Sprache mit Neuem an, jedoch innerhalb eines Bereiches, der ihrer früheren Ästhetik sehr nahe kam.

Die elektroakustische Arbeit von Juan Blanco wurde von seinem Sohn Juan Marcos Blanco (\*1953) fortgeführt sowie von Edesio Alejandro (\*1958) und Julio Roloff (\*1951), die gemeinsam mit Juan Piñera nationale und internationale Auszeichnungen und Anerkennung gewonnen haben. Auch Angulo, León, Jesús Ortega (\*1935), Fariñas und Valera arbeiteten weiter im elektroakustischen Bereich. Die neoromantische Strömung unter erweiterter Verwendung des Minimalismus fand im Werk von Leo Brouwer ihren Niederschlag, wie die Werke "Manuscrito antiguo encontrado en una botella" (1983) für Violine, Violoncello und Piano, "Concierto de Lieja" (1980) und "Concierto de Toronto" (1986) belegen. Auch Carlos Fariñas nimmt mit seinem Werk "Impronta" für Tonbandgerät, vier Schlagzeuger und Klavier Zuflucht in einem stark lyrischen Stil, der als Konstante in der aktuellen Komposition erscheint.

Für die Entwicklung der Konzertmusik auf Kuba muss die Gründung des *Instituto Superior de Arte* (ISA) (1976) besonders hervorgehoben werden. Es eröffnete die Möglichkeit, in verschiedenen Fachgebieten der Musik, darunter auch in der Komposition, universitäre Titel zu erwerben. Die erste Gruppe von Komponisten des ISA, Jorge Garcíaporrúa (\*1938), Magaly Ruiz (\*1941), Carlos Malcolm (\*1945), Efraín Amador (\*1947), Juan Piñera (\*1950) und José Ángel Pérez Puentes (\*1951), stellen als Gruppe, ohne wirklich eine zu sein, eine spätere Repräsentation der Generation der Avantgarde dar. Sie bringen vom stilistischen Standpunkt aus alle unterschiedliche Eigenarten mit, wobei sie auf der professionellen Ebene der Realisierung sehr wohl übereinstimmen. Junge Komponisten, unterrichtet von Valera, Loyola, Gramatges und Fariñas, bilden sich regelmäßig im ISA weiter, welches ein elektroakustisches Studio mit einer modernen technischen Ausstattung für die Gestaltung kunst-musikalischer Werke besitzt.

Eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der kubanischen Konzertmusik ist der ihr durch die Gitarre widerfahrene Aufschwung: Die

<sup>14</sup> Z.B. José Ardévol, Edgardo Martín, Hilario González, Enrique González Mántici, Félix Guerrero und Fabio Landa.

Ausweitung der Kompositionen auf unterschiedliche Formate, die Verwendung verschiedener Klangquellen und vielfältiger ausdrucksvoller musikalischer Sprachen bilden einige der wesentlichen Charakterzüge in diesem Wirkungskreis, denen sich die Bedeutung, die die "Gitarrenbewegung" in den letzten Jahrzehnten erlangte, anschließt. In der Bildungsarbeit war Isaac Nicola (1916-1997) eine bedeutende Figur. Er vermittelte seinen Schülern seine interpretative Vision des Instrumentes und stellte – aus pädagogischer Sicht – die notwendige Verbindung für die Bildung einer kubanischen Gitarrenschule her, die laut Leo Brouwer die Summe ist aus den technischen Elementen eines Repertoires, kombiniert mit einer Sensibilität der Gitarristen und Komponisten gegenüber ihrem Instrument. Die Verschiedenartigkeit der Gitarrenwerke zeigt sich in Brouwers eigenem Werk, in der Solomusik, der Kammermusik, in konzertierender Funktion wie auch unter Verwendung eines Tonbandgerätes. Weitere Komponisten, die sich mit Werken für Gitarre ausgezeichnet haben, sind unter anderen Sergio Vitier (\*1948), Efraín Amador, José Ángel Pérez Puentes, Guillermo Fragoso (\*1953), Julio Roloff und Joaquín Clerch (\*1965).

Ein interessantes Phänomen erregte seit 1980 Aufsehen: die Schaffung einer konzertierenden Populärmusik, in der sich die Einflüsse von bestimmten heimischen und ausländischen Genres, vor allem des Jazz, verbinden. Diese werden umgearbeitet und mit allen Genres, Formen und Typen der kubanischen Musik kombiniert. Die Komponisten dieser Werke stehen an der Spitze der zeitgenössischen Konzertmusik, da sie die neusten ausdrucksvollen und technischen Hilfsmittel für ihre Kompositionen verwenden. Das ist unter anderen der Fall bei Jesús "Chucho" Valdés (\*1941), Emiliano Salvador (1951-1992), Juan Pablo Torres, José María Vitier (\*1954) und Gonzalo Rubalcaba (\*1963). Es handelt sich hierbei grundsätzlich um Musik, die zum Zuhören bestimmt ist, was jedoch in einigen Fällen ihre Mitsing- oder Tanzbarkeit nicht ausschließt. Neben dem bereits erwähnten hohen Grad der Ausarbeitung wird diese Musik auch durch die Freiheit ihres künstlerischen Ausdrucks charakterisiert. Ihre Form ist überwiegend offen: Verschiedene thematische Ideen werden zur gleichen Zeit und nebeneinander entwickelt und dargelegt, was übrigens auch in einigen folkloristischen Gattungen und in zeitgenössischer Konzertmusik geschieht. Die offensichtliche Vorherrschaft des Jazz behindert nicht die enge Beziehung dieser Musik zu den in der

kubanischen Musik verwurzelten Ausdrucksformen. Im Gegenteil, sie betont die Perkussion und die Ausarbeitung von Rhythmen und Gesängen, die aus dem Synkretismus der so genannten afrokubanischen Musik stammen sowie aus anderen Bereichen der traditionellen Populärmusik.

Seit 1960 war die technische, formale und expressive Suche nach Neuem nicht mehr nur auf den Konzertsaal beschränkt. Die Aufsplitterung und die Erweiterung des kulturellen und künstlerischen Bereichs, die in Kuba erreicht worden waren, begünstigten eine wachsende Nachfrage nach Musik: Ausstellungen, Massenveranstaltungen, Theater, Tanz, Kino, Radio und Fernsehen waren stimulierende und verbreitende Medien für die musikalische Kreation und erweiterten gleichzeitig die Kommunikation mit dem Publikum. Für das Theater, den Tanz und das Kino wurde eine beachtliche Zahl an Werken geschrieben, deren Funktionalität durch das Medium bestimmt wurde, für das sie bestimmt waren. Viele der neuen Aspekte der Komposition (neben anderen Parametern z.B. die serienmäßige Verarbeitung der Materialien oder neue Konzepte bei Klang, Raum und Zeit) wurden in Verbindung mit diesen Medien realisiert. Eine ebenso einflussreiche wie experimentelle Arbeit leistete in den Jahren von 1968 bis 1970 das *Instituto Cubano de Radio y Televisión* (ICRT). Die Einrichtung einer Kompositionswerkstatt, an deren Spitze sich der in Kuba lebende nordamerikanische Musiker Federico Smith (1929-1977) befand, gestattete es einer Gruppe von Komponisten um Carlos Malcolm, Rembert Egües (\*1949) und Carlos Álvarez Sanabria (\*1945), Theaterstücke, Zeichentrickfilme, Dokumentationen und andere Sendeformate mit Musik zu versehen, wobei sie sowohl die traditionellen Kompositionstechniken als auch die Hilfsmittel der Avantgarde einsetzten. Noch heute realisieren Musiker wie Sergio und José María Vitier, Frank Fernández (\*1944) oder Juan Piñera Kompositionen für diverse Fernsehprogramme. Die kubanischen Tanz-Ensembles wie z.B. "Danza Nacional", "Conjunto Folklórico Nacional" und "Ballet Nacional" gaben ebenfalls Werke bei verschiedenen kubanischen Komponisten in Auftrag.

Die Entwicklung der Filmindustrie wurde zu einer nicht versiegenden Quelle der Nachfrage nach Musik. In der ersten Zeit nach 1959 richteten sich die Anfragen an Komponisten, die zu diesem Zeitpunkt bereits über professionelle Erfahrung verfügten. Harold Gra-

matges, Edgardo Martín, Carlos Fariñas, Nilo Rodríguez, Leo Brouwer oder Juan Blanco lieferten in den folgenden Jahrzehnten die Musik zu Dokumentar- und Spielfilmen wie “Amada”, “La Canción del Turista” oder der Reihe “Historias de la Revolución”. 1970 wurde unter der Leitung von Leo Brouwer die “Gruppe für Klangexperimente” beim kubanischen Filminstitut ICAIC gegründet. Sie schuf neben vielen anderen Kompositionen die Musik für mehr als 30 Filme. Eine zweite Generation von Komponisten ging aus dieser Gruppe hervor oder wurde von ihr inspiriert: Roberto Valera, Fabio Landa, Lucas de la Guardia (\*1926), Sergio und José María Vitier, Juan Márquez Lacasa (\*1945), Rembert Egües, Frank Fernández und andere. Die Brüder Vitier zum Beispiel haben jeweils bis heute die Musiken zu mehr als 50 Spiel- und Dokumentarfilmen, TV-Serien und Bühnenstücken geschrieben, darunter zu den auch in Deutschland bekannten Filmen “Fresa y Chocolate” (Erdbeer und Schokolade, 1993) und “El Elefante y la Bicicleta” (Der Elefant und das Fahrrad, 1994), und internationale Preise gewonnen. Edesio Alejandro ist ein weiterer Vertreter dieser Generation. Er schrieb unter anderem die Musik zu “La Vida es silbar” (Das Leben, ein Pfeifen, 1999). Das Kino war eine Experimentierstätte, in der verschiedene musikalische Sprachen in die Praxis umgesetzt wurden: aleatorische Techniken, Elektroakustik ebenso wie tanzbare Musik und die *nueva trova*.<sup>15</sup>

Von großer Bedeutung für die Kammermusik in Kuba erwies sich die Gründung des ausschließlich aus Musikerinnen bestehenden Kammerorchesters “Camerata Romeu” 1993 durch die Dirigentin Zenaida Romeu Castro. Das zehnköpfige Ensemble interpretiert die Werke kubanischer Komponisten wie Esteban Salas, Ernesto Lecuona, Leo Brouwer und José María Vitier ebenso wie die Kompositionen europäischer Meister von Vivaldi über Bach bis Beethoven. Bis zum Jahr 2000 hatte das aus Absolventinnen der Musikhochschulen Havannas zusammengesetzte Orchester, das auf verschiedenen Auslandstourneen Publikum wie Kritiker gleichermaßen begeisterte, bereits fünf CDs aufgenommen.

Es scheint schwierig, auf wenigen Seiten ein Schaffen einzufangen, das einen so großen Zeitraum umfasst. Dessen ungeachtet ist es wichtig, für die Interessierten herauszuarbeiten, dass die Konzert-

<sup>15</sup> Siehe das Kapitel zu *nueva trova* in diesem Buch.



musik in Kuba die verschiedensten Formen in sich vereint. Die kubanischen Komponisten haben immer versucht, im Austausch mit der internationalen Kunst- und Musikszene, auf dem Laufenden zu bleiben und zur gleichen Zeit konstant neue ästhetische Voraussetzungen für die kubanische Musikkultur zu schaffen.

Übersetzung: Sonja Hofmann

### Literaturverzeichnis

- Antolitia, Gloria (1984): *Cuba: Dos siglos de música*. Havanna.
- Ardévol, José (1969): *Introducción a Cuba: la música*. Havanna.
- Calero, L./Valdés Quesada, L. (1929): *Cuba musical*. Havanna.
- Carpentier, Alejo (1979): *La música en Cuba*. Havanna.
- (1980): *Ese músico que llevo dentro*. 3 Bde., Havanna.
- Eli, Victoria/Gómez, Zoila (1989): *Haciendo música cubana*. Havanna.
- Escudero Suástegui, Miriam Ester (1998): *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y catálogo*. Havanna.
- Fuentes, Laureano (1981): *Las artes en Santiago de Cuba*. Havanna.
- Gómez, Zoila (1977): *Amadeo Roldán*. Havanna.
- Gómez, Zoila/Eli, Victoria (1995): *Música latinoamericana y caribeña*. Havanna.
- González, José Antonio (1986): *La composición operística en Cuba*. Havanna.
- Gramatges, Harold (1983): *Presencia de la revolución en la música cubana*. Havanna.
- Grenet, Eliseo (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
- Güeche, Ileana (1995): "Breve caracterización de la música electroacústica en Cuba". In: *Pauta*, Bd. 14, Nr. 53/54, S. 150-160.
- Hernández Balaguer, Pablo (1986a): *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. Havanna.
- (1986b): *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*. Havanna.
- Lapique, Becalí (1986): *Música colonial cubana*. Havanna.
- Leal, Rine (1975): *La selva oscura*. Bd. 1, Havanna.
- León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- Martín, Edgardo (1971): *Panorama histórico de la música en Cuba*. Havanna.
- Ramírez, Serafín (1891): *La Habana artística*. Havanna.